

# DEL MITO CONTRA LA DICTADURA, AL MITO QUE DENUNCIA LA VIOLENCIA Y LA GUERRA

Maria-Josep Ragué-Arias

Universitat de Barcelona

## Resumen

Durante el franquismo, los mitos griegos fueron utilizados como metáfora de la situación vivida. «Esto fue Troya», «esto es una Odisea», eran frases populares. Con la «apertura» del franquismo y hasta los años noventa, las obras eran o bien de escritura anterior o reflejaban el desencanto político. La generación que se hace en los años noventa y se enfrenta a una situación mundial de múltiples guerras y dictaduras, vuelve a utilizar el mito como arma contra la violencia. Entre otros, lo hacen Raúl Hernández, con una prosa poética cargada de fuerza, y Rodrigo García, quien utiliza la cotidianeidad consumista para sus creaciones escénicas.

Una postal con la cara de Hillary Clinton que ponga: Clitemnestra.

Una de Bill Clinton que ponga: Agamenón.

Una de Mónica Lewinsky que ponga: Casandra. (...)

Y una del pueblo irakí que ponga: troyanos.

Y una de unos africanos que ponga: troyanos. (...)

Y otra de unos palestinos que ponga: troyanos.

Y una de unos cubanos que ponga: troyanos. (...)

Y una de unos rusos que ponga: troyanos.

Rodrigo García. *Agamenón*.

*Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003)

Un corrosivo humor, una despiadada visión de nuestra realidad, una crítica al poder y sus abusos, un rechazo de la violencia y de la guerra, son las constantes del teatro de la última generación surgida en el pasado siglo, unos autores que a partir de una textualidad moderna siguen recurriendo al mito en su obra. Porque el carácter abierto de los mitos hace posible su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolos de valores alternativos al orden establecido.

Si la cultura occidental tiene sus orígenes en la Grecia clásica, los mitos contenidos en la tragedia griega serán arquetipos válidos a lo largo de nuestra cultura, otorgándoles nuevos contenidos el teatro de cada país y de cada época. Hoy sus personajes míticos expresan la violencia de la sociedad, el rostro de tantos troyanos vencidos, de tantas Hécubas madres de todos los hijos muertos en las guerras, de tantas Troyanas víctimas civiles de las guerras e imagen del abuso de poder, de tantas Medeas que han parido hijos muertos en las guerras, de las Fedras enfrentadas a la ambición de poder, de tantas víctimas del exilio.

## El mito griego en el teatro español de la dictadura franquista

La experiencia política en España, tras la Guerra Civil Española, durante el franquismo conduce a una crisis al país y a su teatro. La represión y la censura callan las plumas de los autores de ideologías opuestas a la dictadura, aunque no impiden el correr de la tinta sobre el papel. Y las populares frases tan oídas en los años cuarenta y cincuenta: «esto fue Troya» o «esto es una Odisea» se convierten en el teatro en metáfora que expresa la condena de la lucha fratricida, que denuncia los horrores del franquismo. En el teatro español que quiere tener un compromiso con la sociedad, *La Orestíada* será metáfora de miseria, rencor y venganza durante los años de dictadura; la guerra de Troya y sus retornos, su odisea, serán metáfora de la historia que viven los españoles a partir de 1939.

Gonzalo Torrente Ballester publicará *El retorno de Ulises* en 1946 y Antonio Buero Vallejo estrenará en 1952 *La tejedora de sueños*. Penélope es en ambas obras un personaje positivo, símbolo de esperanza de un país mejor, sin guerras ni dictaduras. *La Orestíada* servirá a José Martín Recuerda para escribir *Los Atridas*, obra que permanecerá inédita,<sup>1</sup> para que Antonio Martínez Ballesteros escriba también otra obra igualmente inédita *Orestíada-Electra*.<sup>39</sup> Son obras que a partir de personajes esquemáticos utilizan a los Atridas como metáfora de la situación que se vivía en el país. Josep Palau i Fabre sí que publicará, y finalmente estrenará, su *Ritual per a Electra*, escrito desde París, donde Electra simboliza la resistencia y Orestes el héroe que regresa del exilio para que juntos salven el país. Desde el exilio mexicano, José Bergamín escribirá la más trágica de las obras basadas en Hécuba: *La hija de Dios*.<sup>2</sup>

Como respuesta a la lucha fratricida de la Guerra Civil Española, el rostro puro de Antígona, su deseo de reconciliación y perdón entre los hermanos que habían luchado en la guerra, han sido símbolos de deseos de paz y de democracia. «Que no muera la ciudad, que su lengua y su cultura no perezcan» son gritos recurrentes en la *Antígona* (1939) de Salvador Espriu. Desde Catalunya, desde Galicia, desde Castilla, desde el exilio, Antígona pronuncia un «no» contra la guerra civil, contra la dictadura del general Franco. También Bergamín escribe su *Antígona y la sangre*,<sup>3</sup> una obra que como su gitana y exiliada Medea la encantadora no quiere la sangre de los hermanos o de los hijos, no quiere la guerra. Y también con aliento poético, *Oración de Antígona*, parte de *Oratorio*, de Antonio Jiménez Romero,<sup>4</sup> se inscribe en la línea de protesta contra la represión política con estética de teatro independiente, como ceremonia ritual por la mujer que se rebela contra el tirano y sus leyes injustas y que anhela la paz.<sup>5</sup> Fue Troya, fue una Odisea, fue la censura franquista que, a la vez que obligaba al teatro comprometido con la realidad a utilizar la metáfora, impedía casi siempre tanto la publicación de las obras como su estreno.

Sólo a partir de los últimos años del franquismo, ya a mediados los años sesenta, se produce una limitadísima apertura que induce a los autores a escribir obras basadas en el mito griego que alcanzaban unas dimensiones a veces menos esquemáticas y directas en su significado.

## Los últimos años del franquismo y la transición a la democracia

En estos años se produce en Galicia el renacimiento de la literatura escrita en gallego; el mito es frecuente en unos años que son —como los denominó Manuel Lourenço— «o tempo dos mitos».<sup>6</sup> El mismo Lourenço, y también Xose Maria Rodríguez Pampín, abundan en un teatro basado en el mito griego: unas obras de contenido claramente político, de lucha por las libertades, que se centran en buena medida en el resurgir de la lengua autóctona.<sup>7</sup> El mito de Antígona es para Lourenço un ejército de sombras de los muertos que inician una guerrilla en el país de un tirano sin súbditos a causa de la guerra civil promovida por el mismo tirano. Ifigenia es en Rodríguez Pampín una muchacha que, para morir, exige antes ser convencida de la validez de los motivos que justifican la guerra de Troya y su propia muerte.<sup>8</sup>

En el resto de España, en los albores de la democracia, y a partir de la leve «apertura» del franquismo, la intencionalidad de las obras de teatro basadas en los mitos griegos continúa siendo frecuentemente de tipo político, pero existe una riqueza de matices más abundante, al mismo tiempo que hay muchas más obras estrenadas y publicadas. Y aunque el 1968 no tuviera gran influencia en España, de no ser por el teatro independiente, *Antígona 68*, de Josep Maria Muñoz i Pujol, inserta las revueltas estudiantiles en su versión del mito.<sup>9</sup> Un matiz importante de la época, aun conteniendo también una actitud política, es el de la mezcla de influencias freudianas junto a alguna influencia feminista, que se refleja en la particular revisión de los mitos que hace Domingo Miras en su primer teatro<sup>10</sup> a partir de un arquetipo matriarcal de paz que se destruye con la invasión patriarcal de los aqueos. Tras la muerte del dictador, muchas publicaciones se basan en obras escritas con anterioridad y que la dictadura no había permitido publicar. Los estrenos, si llegan, serán ya, por supuesto, en años de democracia. Es el caso de *Antígona entre muros*, de José Martín Elizondo, escrita en el exilio de Toulouse durante los primeros años sesenta y estrenada en 1988 en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, donde pocos años más tarde se estrenaría también *Oh Penélope*, de Gonzalo Torrente Ballester, publicada en 1946 con el nombre de *El retorno de Ulises*. En tono de metateatral farsa, Ramon Gil Morales publica y estrena *El doble otoño de la mamá bis*. *Casi una Fedra*, cuyo tema principal es la guerra civil y el enfrentamiento entre republicanos y fascistas, personificado en los personajes del padre y de la madre.

Es el inicio del «desencanto» que sustituye a la voluntad de lucha contra la dictadura.<sup>11</sup> Ello es evidente en torno al mito de Ulises, contemplado como un falso héroe que nunca fue a la guerra<sup>12</sup> o cuyo regreso a la patria carece de sentido.<sup>13</sup> El desencanto lleva también al tratamiento en estética del absurdo de este personaje por parte de Germán Ubillos.<sup>14</sup> De modo más trágico, pero también en clave del absurdo, lo tratará el teatro desde el exilio de José Ricardo Morales, cuya *Odisea*<sup>15</sup> es un absurdo e imposible regreso de Ulises por intrincadas calles que nunca le conducirán a su casa. Finalmente, en su particular «teatro de la sustitución», Luís Ríaza estrenará su *Medea es un buen chico*, sustitución de Medea por un homosexual, de sus hijos por perritos que no pueden morir porque son de trapo. Y, característico del desencanto, es sobre todo su *Antígona... ¡cerda!*, imagen de la inutilidad de todo sacrificio, de la eterna reproducción de la corrupción política.<sup>16</sup>

Posteriormente, ya en los años noventa, los autores de la generación llamada del «nuevo teatro» seguirán produciendo algunas obras basadas en el mito griego, obras que seguirán

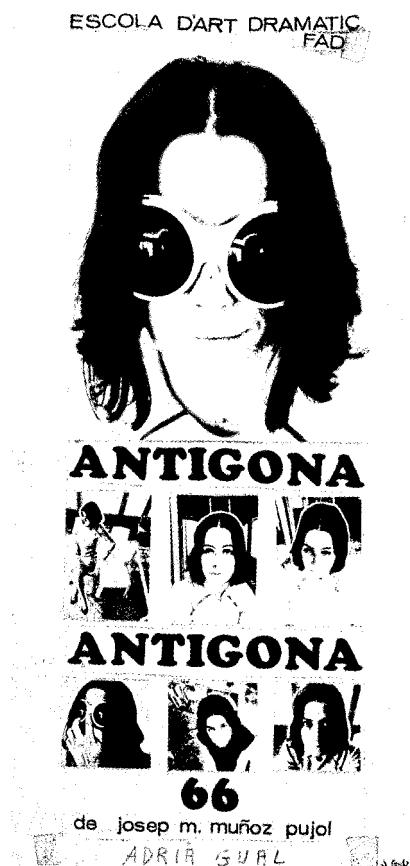
siendo alegorías de la situación política en España, como la trilogía *Os persas* o la *Electra* de Manuel Lourenço,<sup>17</sup> o las de Luís Riaza *Los pies* y *Las máscaras*.<sup>18</sup> Pero donde hallaremos un mayor cambio en la utilización del mito en el teatro será en los autores más jóvenes, en las generaciones que arrancan de la democracia, las que comienzan a escribir y a estrenar en los últimos años ochenta del pasado siglo y que hoy siguen utilizando el mito no ya como respuesta a la situación política de nuestro país, sino como grito contra el mundo de guerras y de violencia que nos rodea.

### **La generación de los años noventa**

Ni Luis Miguel González Cruz,<sup>19</sup> ni Rodrigo García, ni Yolanda Pallín,<sup>20</sup> ni Raúl Hernández conocieron la Guerra Civil Española ni su posguerra, pero nacieron con la guerra del Vietnam y saben de las guerras de Bosnia, Kosovo, Uganda, Chechenia, Irak... También ellos basan en el mito griego algunas de sus obras. La situación por ellos vivida es otra, pero los mitos son capaces de recrear en cada momento histórico un orden de valores que se sitúa en los límites de la transgresión de las normas imperantes. Las guerras de Troya y de los Siete contra Tebas siguen siendo las dos guerras arquetípicas de la tragedia, pero ya no simbolizan la Guerra Civil Española ni sus personajes retratan a los de la dictadura franquista. El teatro de esta generación habla de las guerras de nuestro mundo contemporáneo, las del poder, las del racismo, las guerras económicas, las guerras civiles. Sus obras son un grito que rebasa los límites geográficos para hacerse universales. Troya es la primera confrontación entre Oriente y Occidente y como todas las guerras se desencadena en un lugar estratégico, por razones económicas. Es arquetipo de la ambición de poder que sustenta todas las guerras.

Tras los años de transición, las jóvenes generaciones vuelven al mito para expresar el horror, la angustia, el rechazo hacia un mundo que no les gusta y que no se circunscribe a unos límites geográficos; en contacto con la joven dramaturgia europea y americana, han recibido las mismas influencias literarias, comparten el mismo desasosiego. En su obra late la huella del pesimismo histórico de Heiner Müller, la de su *Medeamaterial*, el monstruo devorador de la Humanidad cuyo cuerpo se transforma en paisaje de muerte, colonización de todas las Medeas y Cólquides, harapos sangrientos, viajes sin llegada, metáfora de la civilización que se destruye a sí misma, ambición de poder que destruye a los hijos, a los hombres.<sup>21</sup> Planea también de modo más alejado sobre su horizonte la sombra de George Tabori, la de su sórdida *M*, una Medea madre de un niño deforme en silla de ruedas. Ifigenia, en los años sesenta, en la obra de Rodríguez Pampín, se preguntaba «por qué»; en Michel Azama<sup>22</sup> es una espada de Damocles suspendida sobre una Humanidad que ejecuta a la juventud al son de himnos patrióticos y de dioses cristianos, judíos o musulmanes, que tratan de convencernos de que esta violencia, este racismo, es producto de necesidades históricas. Es el contraste de la inocencia familiar y amorosa de Ifigenia con la embriaguez de la violencia que impera en un mundo cuya única certidumbre es que la guerra es muerte y sólo muerte. En las últimas décadas, los personajes míticos de la Grecia clásica son metáfora de violencia, corrupción, muerte, guerra..., una visión filosófica de la violen-

cia y un sentido indagatorio de nuestra identidad, como sombras de nosotros mismos, como asesino de esas sombras que son las víctimas infantiles asesinadas en las guerras.<sup>23</sup> Y el miedo, a menudo transmutado en violencia, es una de las constantes que destila el mejor teatro de esta generación.<sup>24</sup> Violencia, desamor, soledad, deseo de huida, tienen un carácter revulsivo y profundamente trágico en Raúl Hernández,<sup>25</sup> y alcanzan una brutalidad próxima a la ternura —por contraste de opuestos— en Rodrigo García,<sup>26</sup> los dos autores que con mayor fuerza y constancia han tratado el mito griego en su teatro más reciente.



*Cartell d'Antígona 66, de Josep Maria Muñoz Pujol, produïda per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.*

## El mito en el teatro de Raúl Hernández y de Rodrigo García

En el pasado mítico de los orígenes trata de hallar la denuncia del presente Raúl Hernández Garrido. Muchas de sus obras, *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, *Los restos Fedra*, *Si un día me olvidaras*, son violenta y poética denuncia de la violencia y las guerras de nuestro mundo. Fedra es la exiliada que ha perdido a todos los suyos bajo los escombros de una tierra devastada por las bombas. En *Si un día me olvidaras*, los personajes de *La Orestíada* nos hablan de una guerra que nunca se acaba, de los bebés de los «desaparecidos» en Argentina, de los peligros del olvido. *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los restos: Fedra* se integran junto a *Los malditos* y *Los engranajes* en el ciclo que su autor, Raúl Hernández, denomina *Los esclavos*. Pero mientras en *Los malditos* y *Los engranajes* hallamos un tratamiento habitual de las escenas y diálogos, en las dos obras basadas en el mito la escritura de Raúl Hernández toma libertades que la aproximan a la poesía, a lo trágico. En *Los restos: Agamenón vuelve a casa* hay dos niveles de narración bien diferenciados; el que relata la fábula, de construcción dialogada habitual entre los dos personajes —la Muchacha y el Vagabundo— y el que narra la visión del mito que nos transmite el autor y que se centra siempre en monólogos interiores de Agamenón y de Electra. Nos muestra nuestra sociedad actual desde la perspectiva de un vagabundo —Agamenón— y una muchacha —Electra— encerrada en una casa burguesa. Es la situación de una muchacha recluida, esclavizada por una madre que quiere borrar los recuerdos del padre y que nunca la deja sola. El tema —uno de los más frecuentes en nuestro teatro contemporáneo— es el de las difíciles relaciones generacionales: el amor entre hija y padre, entre hijo y madre, un amor que sólo puede acompañarse de sangre, muerte, de deseos de huida, porque el amor sólo se consigue con la muerte, el crimen, la sangre. El tema principal también es la huida de un mundo que se nos propone como un reto. Entre diferentes planos narrativos y temporales se nos ofrece la conversación de la muchacha y el vagabundo, entre el presente y el recuerdo, intercalando en ella monólogos que narran diferentes aspectos del mito de los Atridas. También aquí se unen la violencia suprema de la muerte y la imposibilidad de la huida.

«No se puede borrar el tiempo transcurrido», «Su sangre baña mi piel», «Es imposible huir», serían aquí algunas de las frases significativas de la obra. No es posible rectificar el pasado ni recuperar el tiempo transcurrido. Este texto y el dedicado al mito de Fedra tienen en su título una voluntad común: la de los restos, una de las ideas que parece querer transmitirnos el autor. Así en el monólogo titulado «La Atríada», de *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, podemos leer en boca de Agamenón: «Viví entre los restos. Yo era un resto más. No había allí nada completo. La comida era restos de las comidas que otros rechazaban. La ropa que llevaba era restos de lo que los otros tiraban a la basura. Nuestra vida era restos de vida, sin ninguna consistencia.»

El mismo Raúl Hernández, en *Los restos Fedra*, nos habla de una Fedra extranjera de piel oscura en tierra extraña, una Fedra que perdió a todos los suyos en su tierra devastada por las bombas, que vive ahora en un país en el que el olor de sangre inunda las habitaciones, una Fedra que deposita su amor de madre en un hijo que no es suyo, aniquilado por el padre, y con el que sólo podrá unirse mediante la muerte trágica de ambos. El énfasis no está en la relación sexual incestuosa, sino en el sufrimiento de esa Fedra, víctima de la violencia y de la guerra, emigrante, exiliada, desposeída de sus derechos. Sólo la muerte, la sangre, la huida de este mundo permiten

llegar al amor. Nadie asistió a su boda por ser ella de piel oscura y por hablar un idioma distinto. Su tragedia no tiene salida, su reflexión es: «Más valdría haberte quedado en vida sepultada». Es esta sensación de enterrada en vida por el poder, la violencia y la guerra que imperan en nuestra sociedad, la que protagoniza este extraño y bello texto, este monólogo de Fedra en el que se busca a sí misma explicando su horror. No se trata sin embargo de un monólogo. El texto tiene la estructura de la tragedia moderna, en la que las palabras del coro quedan para ser elegidas por el director de escena, quien tampoco cuenta con indicaciones escénicas escritas. Sólo un detalle nos advierte de la distinción que el autor hace entre los diálogos convencionales de la obra y sus fragmentos profundamente trágicos, resaltados en tinta más gruesa. Es la poesía del pensamiento trágico que el autor quiere transmitirnos, enfrentada a una situación aparentemente casi banal, es una voz, como las voces a las que en la obra se alude y que podemos escuchar. Es la tragedia unida a cierto drama psicológico con ribetes de posible comedia. No es Fedra el único personaje de esta obra. Hipólito es su deseo de amor; aquél en quien se proyecta. El personaje de Hipólito es aquí como un niño al que su madre aconseja, protege y educa; su sexualidad le lleva a organizar orgías, su perversión le induce a buscar el placer sexual en su madre, Pentésiliea. Pero los personajes se mezclan en la acción y en su definición como carácter. La imaginada voz de Teseo nos habla sólo de noticias bélicas. Son voces de Mostar, Srebrenica, Sarajevo, Chechenia, Uganda, Golam, Belfast, Afganistán. Son eco de todas las guerras de nuestro planeta. Es una voz que proviene de nuestros orígenes en el Minotauro. Mientras, el sufrimiento se reproduce. Mientras, Fedra es la personificación mítica del miedo, la angustia y el deseo. El hijo de Fedra e Hipólito ha de nacer. Aquí no se apunta a la perpetuación inevitable de la violencia. Quizá tras la muerte inevitable de Fedra, tras su trágica agonía, podamos intuir un leve mensaje de esperanza posible en la lejanía del horizonte de Raúl Hernández. También *Si un día me olvidaras* se basa en un interesante acercamiento contemporáneo al mito. El inicio es un prefacio sin puntuación que recuerda la escritura de Bernhard. Una especie de *Ya no hay firmamento*, de Artaud, donde se representa el caótico horror de una cárcel donde los presos no se sabe por qué están ahí, pero la tortura está siempre presente. Aunque los personajes corresponden a *La Orestíada*, estamos aún en plena guerra de Troya y, al parecer, se trata de una guerra que no acaba nunca. No es tanto el tema de la venganza, como el odio instalado en los personajes y la misma guerra. La posibilidad del incesto está siempre presente y nos remite directamente al caso de Argentina: los bebés de los «desaparecidos» criados por los torturadores que acaban llamando padre al verdugo de sus progenitores. La obra juega constantemente con el espacio y el tiempo e incluye proyecciones para dar carácter documental. Son nombres, cifras, datos estremecedores de la realidad. La estructura dramática marca los tres puntos de vista de los protagonistas: Orestes, Píldes, Electra. La reiteración da el tono de pesadilla, acentuado por la diacronía.<sup>27</sup>

Ni en los textos de Raúl Hernández ni en los de Rodrigo García hallamos didascalias, ni tampoco fragmentos limitados a cada uno de los personajes. La teatralidad está contenida en la poesía hermética de Raúl Hernández, en la textualidad cotidiana, también poética de Rodrigo García. Hay en ambos un tratamiento trágico, poético del mito, un tratamiento que tiene algo de ritual y de misterio, un clima trágico lleno de violencia. Es la tragedia profunda de nuestro mundo y de su violencia, expresada en una prosa lírica construida como sinfonía musical de palabras y sonoridades.

Rodrigo García parte a menudo del mito para verterlo a una inmediatez absoluta, utiliza la palabra como uno de los elementos escénicos que emanan de la acción enérgica, dinámica, directa, transgresora de los intérpretes; sus textos, leídos, muy lejos de la estructura dramática clásica, tienen un carácter poético y revulsivo que estimula la imaginación y la creación de imágenes. Es un autor que, desde hace más de diez años, consigue no sólo interesarnos sino sorprendernos en cada uno de sus nuevos espectáculos. Su apariencia suele ser la de las creaciones que se escriben sobre el escenario en el proceso de ensayos, pero tras el espectáculo hay siempre un texto dramático poco ortodoxo pero muy sólido. Textos corrosivos, irrespetuosos, divertidos e inteligentes. El pasado Festival de Aviñón le «consagraba» con tres espectáculos suyos en la programación.<sup>28</sup> Es un teatro contra la convencionalidad que se dirige a un público que no suele ir al teatro; sus actores no interpretan, dicen en un tono carente de énfasis, y sus gestos se oponen a lo que constituiría un apoyo de sus frases. Los ritmos que prevalecen no son los habituales sino tal vez los de una sinfonía instrumentada por palabras, dividida en monólogos articulados, vehiculado todo por la sugerencia de unas imágenes, por el marco icónico del arte contemporáneo, del cine, el cómic y la televisión. Los animales, los niños, la cocina, el boxeo, son referentes frecuentes en sus obras.

En *Martillo*, Rodrigo García reflexiona sobre la violencia y para ello parte del mito de los Atridas, de Clitemnestra, Casandra y Agamenón como personajes protagonistas. En una estética metateatral, el autor nos muestra su tragedia como un espectáculo contemporáneo representado para los turistas ávidos de violencia que visitan las ruinas de Micenas. Son imágenes, monólogos o diálogos de los personajes, independientes del tiempo en el que se desarrollan. Su contemporaneidad parte de la historia para hablarnos de la violencia y también —como Raúl Hernández— de sus restos. Clitemnestra está embarazada de trapos; a Casandra, la guerra la ha mutilado. Los misiles, la guerra, surgen en primer plano. Los personajes se mueven sin vida como muñecos en un tío vivo. Impera la violencia, la soledad, la muerte. Las grotescas imágenes de los personajes sustituyen a las del mito. *Martillo* parte de la actitud de un *voyeur* que contempla la violencia de un pasado que se reproduce en el presente. Sólo la soledad es muerte eterna. Sólo muriendo se ganan las guerras. Y al final, todo vuelve a empezar porque no es posible huir de la violencia. «¿Qué hay para comer?... Sangre... Lo de siempre.» La obra se compone de once obras breves, monólogos o diálogos procedentes del mito. Lo fundamental en ellos no es el texto escrito para los actores sino la descripción de las acciones escénicas. Y ni un texto ni otro se atienen a las coordenadas habituales del género, sino que se aproximan a las de una poesía absolutamente libre de constreñimientos literarios, una literatura que se basa en el ritmo de los sonidos más que en el significado de las palabras y de las frases para formar sentido en una polifonía de voces y de imágenes. Y aquí el acercamiento al mito se hace a partir de un mundo y de una estética que nada tienen que ver en apariencia con el sentido de lo trágico, sino que se aproxima al mundo urbano de la marginalidad. Son palabras como martillos de Rodrigo García. Y como siempre: muerte, sangre y una huida imposible. Sólo la frase «hasta la muerte genera vida» se abre a una desesperanzada esperanza.

Otras obras de Rodrigo García parten del mito para evolucionar hacia otros elementos contemporáneos que se relacionan con su sentido pero no siguen la fábula del mito griego, *Prometeo* toma como punto de partida el sacrificio que hace el titán, su actitud apasionada que



le lleva a buscar el fuego de los dioses para dárselo a los hombres y que le conduce al castigo y el sacrificio. A partir de ahí establece un paralelo con el mundo del boxeo, y otro con san Sebastián, que nos llevan, ambos, a través de un texto enormemente denso, al sentimiento de dolor, de violencia, de sufrimiento, de exilio.

Niños de seis y siete años han enloquecido.

A uno se le ha puesto el pelo blanco, del miedo.

Tres meses de bombardeo constante.

Menores de diez años en la cola de los donantes de sangre.

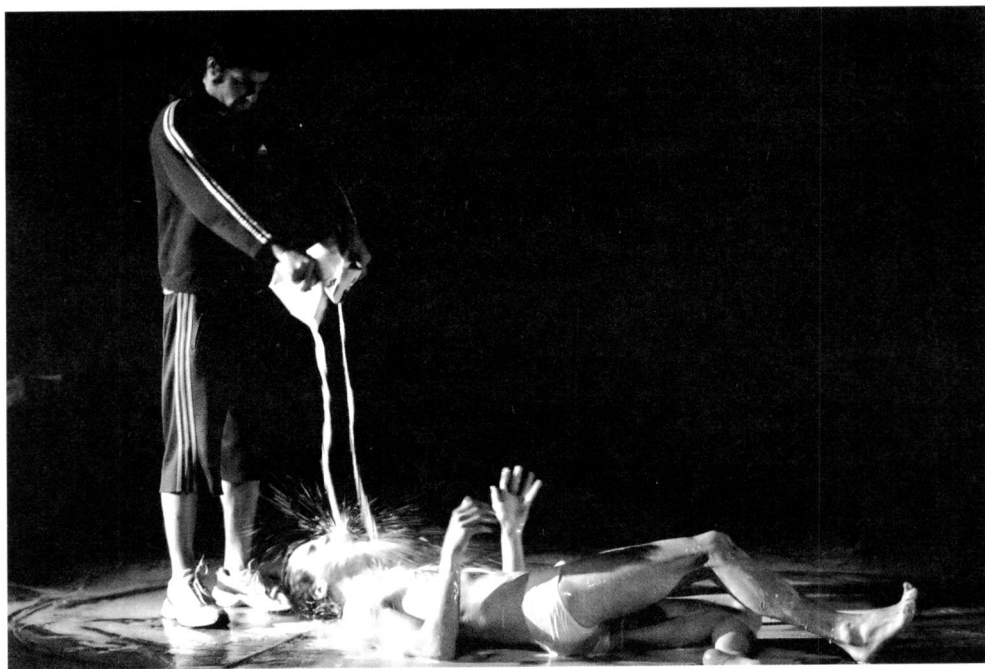
Más de quinientos heridos apiñados en los sótanos del hospital se reparten el agua con una cuchara.

A la pregunta de adónde vas, la mayoría responde: no lo sé.<sup>29</sup>

After Sun parte del mito del hijo del Sol, Faetón, cuya carrera desbocada en su carro solar puso en peligro a la humanidad obligando a Zeus a destruirlo, y lo vierte al actual proceso destructor de nuestro entorno, recorriendo en sucesivas secuencias, vertebradas por recurrencias repetitivas, que nos hablan de la ambición, la muerte, la desesperanza y la inseguridad que hoy nos acosan. Como un programa de *Barrio Sésamo* contemplado por un niño, con varias peceras en la escena que cobijan un conejo, unos peces, una rata de laboratorio...: son cinco monólogos sobre la violencia, sobre la identidad, sobre los engaños de la sociedad, sobre el actual proceso destructor de nuestro entorno; son secuencias sobre la ambición, la muerte, la desesperanza, la inseguridad, recurrencias repetitivas que vertebran la acción y la palabra, utilizando siempre elementos de la más consumista contemporaneidad: hamburguesas, animalitos que sufren... Es, como siempre en Rodrigo García, un teatro que se vincula en su creación a su propio grupo, La Carnicería, a sus actores enérgicos, polivalentes, multidisciplinares, que reflejan un presente actual y directo. Los elementos más consumistas de nuestra contemporaneidad engendradora de violencia los hallamos en el último espectáculo de Rodrigo García:<sup>30</sup> *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. Es la violencia de nuestra sociedad, la aceleración enfermiza del consumismo que está en la base de esa violencia. No hay aquí un argumento ni una serie de secuencias que relacionen el espectáculo con el mito, pero «mañana, en la escuela cuando le pregunten al niño dónde ha estado con las señales de paliza que lleva les dirá "¡vengo de Troya! (...) de conocer dos tipos de gente: los que especulan con el dinero y los que especulan con los sentimientos".»

Ahí están nuestros orígenes, ahí los coloca Rodrigo García en este sencillo espectáculo en el que una familia va al supermercado y luego el marido empieza a pegar a la mujer y al niño. Sería una visión familiar que sólo se referiría a la sociedad de consumo de no ser porque, como de costumbre, Rodrigo García va más allá, y cuando esta pequeña familia está tirada en medio de unas viñas, tratando de utilizar todas las cosas inútiles adquiridas, decide enviar postales. El equivalente mítico de nuestra contemporaneidad y de nuestra violencia, de las guerras, los poderosos, las víctimas, están ahí.

Una postal con la cara de Hillary Clinton que ponga: Clitemnestra. Una de Bill Clinton que ponga: Agamenon. Una de Mónica Lewinsky que ponga: Casandra. Una de Dody al Fayed que ponga Egisto. Una de Lady Di que ponga Casandra.



*Rubén Ametllie i Juan Navarro a La historia de Ronald, el payaso de McDonalds,  
de Rodrigo García i La Carnicería, dins del Festival Iberoamericano de Teatro de Cadis  
(del 21 al 30 d'octubre de 2004).  
(Manuel Fernández)*

Y una del príncipe: Carlos que ponga Agamenón cornudo. Y una de los hijos de Sadam que ponga: Ífigenia. Y una de Sadam que ponga: Agamenón. Y una de Tony Blair que ponga Egisto. Y una de José María Aznar que ponga: el mensajero. Y una de Berlusconi que ponga: Agamenón. Y una del canal 5 que ponga: el palacio de los Atridas. Y una del pueblo irakí que ponga: troyanos.

Y una de unos africanos que ponga: troyanos. Y una de unos misiles Scueds que ponga: Sida. Y otra de unos palestinos que ponga: troyanos. Y una de unos cubanos que ponga: troyanos. Y una de George Bush que ponga: Agamenón.

Y una de Bin Laden que ponga: Egisto. Y una de unos rusos que ponga: troyanos.

Matando no se va a ninguna parte, dicen. Y nos proponen a nosotros que no matemos. Y mientras tanto ellos No paran de matar:

Es la Tragedia que «se planifica desde el mundo industrializado».

Son constantes que adquieren hoy los mitos de la tragedia griega en la escritura dramática de los jóvenes autores surgidos en la década de los años noventa. El objetivo de la utilización del mito ya no es acabar con la dictadura, como lo fue en España durante el franquismo. Hoy el teatro que se apoya en los mitos griegos no se circunscribe ni a un espacio geográfico ni a unos objetivos concretos. Es una visión pesimista de nuestro mundo en la que la esperanza alienta en el rechazo, a veces hermético, otras lírico, y en la palabra capaz de proporcionar grandeza trágica

al horror. No es una visión reconfortante, pero emerge de un teatro que indaga sobre su sentido y sobre el sentido de nuestra contemporaneidad. En esta contemporaneidad, el teatro que se basa en los mitos griegos expresa el rechazo de un mundo de guerra, violencia y racismo.

Durante los largos años de franquismo y hasta que surge el teatro de la generación nacida de la democracia, el mito griego en el teatro era un medio para luchar contra la dictadura. Hoy, este teatro ya no se limita a nuestro país, porque hoy la violencia, el sufrimiento y las guerras alcanzan a todo el planeta. Y el teatro basado en el mito responde a nuestra contemporaneidad.

## NOTAS

1. José Martín Recuerda no consiguió publicar su obra *Los Atridas*, pero pudimos consultar el original mecanografiado que el autor nos envió. Lo mismo ocurre con Antonio Martínez Ballesteros, que escribió *Orestíada-39*, luego convertida en *Electra-39*, obras inéditas que el autor nos facilitó.
2. BERGAMÍN, José. *La hija de Dios. La niña guerrillera*. México, 1945. (La edición incluye dibujos de Pablo Picasso.) La hija de Dios es el nombre de un pueblo donde una madre —a imagen de Hécuba— vive la tragedia de la muerte de los suyos. El episodio más relevante es el de la muerte de una de sus hijas, figura comparable a Polixena.
3. BERGAMÍN, José. "Antígona y la sangre". En *Primer Acto*, n. 198, marzo-abril, 1983.
4. JIMÉNEZ ROMERO, A. "Oratorio: Antígona". En *Primer Acto*, n. 109, junio del 1969. En el mismo año fue estrenada por Teatro Lebrijano. *Oratorio* es un delicado ritual escénico, de poesía coral y popular, una de cuyas partes se denomina «Antígona» y recrea bellamente este mito.
5. No podemos citar todas las obras basadas en mitos griegos que se escriben en España a partir del 1939. No lo hacemos. Y, por supuesto, hemos de decir que dado que todo mito admite lecturas no sólo diversas, sino incluso opuestas, también el teatro franquista supo de las posibilidades de utilización del mito a partir de una ideología de derechas que reforzaba los valores de la dictadura con textos que daban lugar a espectáculos ampulosos y a textos sin demasiado interés. Claro ejemplo es el de José María Pemán, afín al franquismo y autor de varias versiones de las tragedias griegas, estrenadas con grandes producciones durante las primeras décadas de la dictadura. Para Pemán, *Antígona* será «española y cristiana: la gran tragedia de la libertad y el amor»; su *Electra* se sentará en el trono sustituyendo a Agamenón, al final de la tragedia de este nombre, y sus palabras nos recordarán las del mismo dictador Franco.
6. LOURENÇO, M. y PILLADO MAYOR, F. *O teatro galego*. A Coruña, 1979. En esta breve historia del teatro gallego, los años sesenta son calificados como «o tempo dos mitos».
7. RAGUÉ-ARIAS, María José. *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. A Coruña: Edicions do Castro, 1991.
8. LOURENÇO, M. *Traxicomedia do vento da Tebas namorado duna forza. Todos os fillos de Gallad*. A Coruña: 1981. La obra fue premiada en 1977 con el premio de Teatro Abrente, el primer premio significativo de teatro en lengua gallega. M. Lourenço tiene también obras cortas o no publicadas, dedicadas también a personajes griegos.

X. Rodríguez Pampín es autor de *Ifigenia non quiere morir*, *Creon*, *Creon* y de *Alcestes*, publicadas ambas en los números 50, 55 y 62 de la revista *Grial*.

9. Josep Maria Muñoz i Pujol escribió a finales de los años sesenta *Antígona 68*, que permanece inédita y cuyo estreno fue abortado por la censura. *Antígona 68*, organiza la tragedia a partir de dos hermanos de la muchacha que luchan en bandos opuestos: en el del franquismo represor uno de ellos, en el que clama por la libertad, el otro. Ambos se enfrentan en una manifestación y el policía mata al manifestante.

10. Estamos hablando de un teatro que hasta hace pocos años no vio la luz de la publicación. Domingo Miras no publicó sus obras basadas en el mito hasta 1995. *Egisto*, *Fedra*, *Penélope* (edición de Virtudes Serrano), Diputación de Ciudad Real.

11. Se inicia, por otra parte, en este período un leve cambio que lleva al teatro basado en mitos del ámbito colectivo al de la vida privada, un cambio que en algunos casos reivindica la libertad sexual (o la de hablar de sexualidad). Un ejemplo pueden ser algunas obras de Lurdes Ortiz (*Fedra*, *Penteo*) que permanecen inéditas y otras de Manuel Martínez Mediero que se estrenaron en el Festival de Mérida. Pero las obras que más destacan son las que reflejan un desencanto que sustituye a la voluntad de lucha contra la dictadura. El mejor ejemplo de esto último lo constituyen *¿Por qué corres*, *Ulises?*, de Antonio Gala, y *Antígona... ¡cerda!*, de Luís Riaza.

12. Carmen Resino, en *Ulises no vuelve* (Madrid, 1981) nos presenta a Ulises, escondido en el sótano de su casa, desertor de la guerra.

13. GALA, Antonio. *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?* Madrid: Cátedra, 1977. Gala nos presenta a Ulises tratando de volver a Itaca. El viaje lo retrasa su amante, una Nausica hippy. Cuando llega, Penélope le ha sido infiel con todos los pretendientes y le desprecia, pero le acepta por comodidad.

14. UBILLOS, Germán. *El llanto de Ulises*. Madrid: Escelicer, 1973.

15. MORALES, Jose Ricardo. *Burilla de Don Berendo, Pequeñas Causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*. Madrid: Taurus (El mirlo blanco), 1969. José Ricardo Morales, el último, tal vez, de nuestros exiliados, y que sigue viviendo en Santiago de Chile, escribe una *Odisea* protagonizada por una pareja moderna; la odisea consiste en las dificultades que él tiene para reencontrar el difícil camino de regreso a su casa, donde le espera su esposa.

16. RIAZA, Luis. *Medea es un buen chico*. En Pipirijaina. Textos, 18. Enero-febrero de 1981. *Antígona... ¡cerda!* Madrid: La Avispa, 1983. Luis Riaza recrea una Medea que es un homosexual travestido que no puede tener hijos y a quien sólo acompaña su sirvienta. Mientras esperan al señor, que nunca llegará, viven el drama de tener perros en lugar de hijos; pero ni siquiera es posible matar a los perritos porque son perros de trapo rellenos de serrín. Su *Antígona* es una muchacha hippy que baila con un hermano al estilo punk. *Antígona* y Hemón, al final, ocuparán el trono de Edipo, habrán derrocado al tirano pero ellos se contaminarán de la peste y en Tebas olerá a podrido.

17. M. Lourenço, en una *Electra* fechada en 1994, sigue preguntándose «Qué cousa é unha pátria?» Pero la situación ya es actual. Aquella guerra era mejor que esta paz, nos dice el personaje del labrador. Sin embargo, estamos todavía ante una alegoría política directa en la que el personaje de Egisto simboliza a Franco y los de Orestes y Electra a sus sucesores que, como él, también han traicionado al pueblo. Su *Os persas*, de 1995, tiene como tema el ejército frente al pueblo desarmado, *Liturgia de Tebas*,

también de 1995, es un monólogo de Edipo dirigido al pueblo cuando Yocasta ya ha partido hacia la nada y él va a partir a su exilio. Pero hallamos en estas obras elementos de contemporaneidad muy distintos a los de la época franquista. *Agamenón en Aulide*, que completa esta trilogía de Lourenço, es alguien que conoce su destino y que quiere ser otro ser, es alguien que tiene horror al espejo. (Las tres obras están publicadas en el número de 1995 de *Cuadernos de Dramatúrgia Galega*.)

18. No hay cambios en la estética de Luis Riaza en relación con un teatro estrenado y publicado en los años ochenta. Seguramente porque sus obras inéditas en los años noventa son como las de los primeros ochenta, revisiones y refundiciones de otras escritas con anterioridad a 1975. El teatro de Riaza es una utilización del mito para su desmitificación por la vía del humor, es la creación de una ceremonia de la destrucción. Es, como él dice, una literatura de sustitución, una reflexión ritual sobre el propio signo, un mundo formado por muñecos de trapo, un mundo de «bichos», de bufones grotescos y sirvientes envilecidos, manipulados por el deseo de perpetuación de los poderosos. Y lo dicho sirve tanto para las ya citadas *Medea es un buen chico* y *Antígona... ¡cerda!*, como para las inéditas hasta ahora: *Los pies* y *Las máscaras*, ambas en torno al mito de Edipo, para preguntarnos: «¿Dejará algún día de rodar la rueda de las resurrecciones?» La sustitución del sacrificio de Ifigenia, comentado por los actores, es el tema de *Calcetines, pelucas y paraguas*.

19. GONZÁLEZ CRUZ, Luis Miguel. *Thebas Motel*. (Premio Rojas Zorrilla, 1995.) Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 1996. La obra se estrenó en 1997 en Madrid, dirigida por Guillermo Heras. *Thebas Motel* es la historia de dos atracadores atrapados en la mafia de la droga de Colombia en un motel llamado Thebas que rememora la maldición de la casa de Tebas, la maldición de unos seres abocados a la delincuencia en los que se reproducen las características fundamentales del mito de Edipo y Yocasta. Ella, Selene, perdió a su marido, Pastor, asesinado por «los colombianos» —ninguno de ellos nacido en Colombia—. Su hijo, Marino, que se llama a sí mismo «pies ligeros», fue raptado también por la mafia y obligado a matar a Pastor. Selene y Marino se aman y se protegen mutuamente. Un medallón que llevaba Pastor, un medallón idéntico que lleva Marino, dan la clave a Selene para saber que su amante es su hijo. Pero aquí el suicidio de Yocasta será la acción de Selene para intentar salvar a Marino, una acción abocada al fracaso y que la inducirá finalmente al suicidio mítico que es aquí un tiro para acabar con el acoso policial. Marino se entregará a la policía, un acto tan o más doloroso que el exilio de Edipo tras arrancarse los ojos. Todo transcurre un 28 de diciembre mientras la radio anuncia los hechos relacionados con la banda de delincuentes a la vez que habla de otros hechos irónicamente intrascendentes como el número que ha resultado premiado en el sorteo de la ONCE.

20. La inutilidad de la guerra, del amor, de la muerte, es el tema de *Hiel*, de Yolanda Pallín, obra premiada por la ADE en 1993 y publicada en 1994. La cobardía de Héctor, la violencia de Aquiles, un generalizado «cebarse de hiel», se contraponen a la carne sacrificada de Briseida, símbolo de amor y de paz. Y la inutilidad del paso del tiempo que todo lo repite es a la vez la repetición de las guerras. «Nada se parará/ Mi muerte/ no paró nada/ Los hijos que no tuve nacerán de otras hembras/ Nada es de nadie.» Es la fuerza dramática de sobria poesía en torno a los falsos héroes de Troya, arquetipo de todas las guerras.

21. Como nos cuenta en moderno y coloquial lenguaje Charles Ludham en su *Medea* (*The Complete Plays of Charles Ludham*, 1984, p. 801), el perenne Viaje de los Argonautas, la ambición de poder, es lo que causa la muerte a los hijos de Medea, lo que pone en peligro el futuro de la Humanidad.

22. AZAMA, Michel. *Iphigénie ou le péché des dieux*. París: Actes-Sud, 1991.

23. Xavier Albertí dirigió en el SAT de Barcelona, en la pasada década, *La consagració de la innocència*, basada en el mito de Medea. Aquí los niños adquirirán un sentido indagatorio de nuestra identidad como sombras de nosotros mismos, asesinos de esas sombras que son las víctimas infantiles asesinadas en las guerras, como las actrices que interpretan como sombras el mito de Medea. Es un texto que medita sobre el teatro, su gesto, su capacidad para expresar emoción. La actriz que interpreta a Medea es la sombra del personaje. Otra actriz interpreta la sombra de la actriz protagonista. Confronta el universo arcaico de Medea con el universo racional de Jasón. Todos somos la sombra de las criaturas de que se alimenta el vampiro. Es el deseo de no tener pensamiento, de no haber sido nunca nada. La actriz y Medea son el símbolo de quien nunca han sido nada. La obra es una reflexión sobre la infancia, sobre las muertes que ignoramos, sobre la dicotomía cuerpo-voz-pensamiento, sobre el hecho de ser sombra de lo que somos y el miedo que esto nos produce. Y es también una indagación sobre la esencia del teatro.

24. *Phaedra's Love*, de Sarah Kane, es ejemplo de este miedo trasmutado en violencia (*Blasted&Phaedra's Love*. Methuen Drama, 1996). En España, centrándonos en el mito, podríamos hablar de *Exiliadas*, de Borja Ortiz de Gondra (estrenada en 2002), basado en *Las Troyanas*, o de *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano (inédita), un texto en el que reúne a las cuatro grandes protagonistas transgresoras de la tragedia griega, Penélope, Medea, Fedra y Clitemnestra, en una habitación, haciendo que rompan su silencio y hablen entre ellas unidas en sus metafóricas cárceles. En una misma tónica, contra la violencia de género, mantenida sólo en niveles psicológicos nos habla Itziar Pasqual en *Las voces de Penélope* (Madrid: ADE, 2002), de otras violencias más ocultas nos habla Beth Escudé, en *El color del gos quan fuig* (Barcelona: Focus, 1997) a partir del mito de Hécuba y Andrómaca.

25. Raúl Hernández nació en Madrid en 1964. Junto a los también autores Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz y al director escénico Guillermo Heras, integra el colectivo madrileño Teatro del Astillero. Entre sus obras premiadas, además de las que comentamos en el texto, están: *Los malditos*, premio Calderón de la Barca 1994, estrenada bajo la dirección de Guillermo Heras en 1999 en la Sala Cuarta Pared de Madrid, y *Los engranajes*, premio Lope de Vega 1998, estrenada también en 1998.

26. Rodrigo García nació en Buenos Aires en 1964 y se trasladó a Madrid en 1986 donde fundó su grupo La Carnicería, en 1989. Entre sus primeros espectáculos —no basados en el mito griego—, podemos mencionar *Macbeth Imágenes*, accésit Bradomín 1986, que Guillermo Heras dirigió en 1988 en Buenos Aires; *Reloj*, accésit al Bradomín y premio Ciudad de Valladolid; *Acera Derecha*, *Matando Horas*, o *Rey Lear*. Su teatro, en los últimos años, se relaciona siempre con un concepto próximo a las *performances*, a las artes plásticas, a las instalaciones teatrales. *Notas de cocina*, *Todos sois unos hijos de puta*, *Compré una pala en Ikea para cavar mi propia tumba*, *Vamos a llevarnos bien*, son títulos que constituyen un ejemplo de este teatro.

27. Es un texto que en algunos aspectos nos refiere a la obra de Marquerite Yourcenar *La chute des masques* o incluso a la de Jean Paul Sartre *Les mouches*.

28. Fueron: *Prometeo*, dirigido por François Berreur y protagonizado por Marcial di Fonzo Bo —argentino también de raíces como Rodrigo—; *Je crois que vous m'avez mal compris*, dirigido por el mismo

Rodrigo García e interpretado también por Marcial di Fonzo Bo; y finalmente *After Sun*, en castellano, con los actores de su grupo La Carnicería.

**29.** Rodrigo García admite la existencia de muchas situaciones biográficas en el texto: «En realidad, casi todo lo que escribo y lo que estoy escribiendo ahora es muy autobiográfico y da vueltas siempre a lo mismo, siempre el tema del exilio, el cambio de país que me ha marcado mucho —que se puede dar de muchas formas—, el alejamiento de la familia, el nuevo contacto, nueva forma de ver esas relaciones familiares, el estar en un sitio que uno desconoce por completo, nueva gente, nuevas calles, nueva forma de vida; todo esto lo intento mostrar en los textos.» Entrevista publicada en: LEONARD, Candyce y GABRIELE, John P. (eds). *Teatro de la España democrata: Los noventa*. Madrid: Ed. Fundamentos (Espiral), 1996. En este volumen se publica *Prometeo*, de Rodrigo García, junto con otros cuatro textos de autores de la misma generación.

**30.** Este espectáculo fue estrenado en Sicilia en 2003. No se ha estrenado ni publicado en España.